

**О ТЕМБРОВЫХ КОНТРАСТАХ И НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ  
ИХ ВОПЛОЩЕНИЯ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ  
ПАВЛА РИВИЛИСА**

**CONTRASTELE TIMBRALE SI UNELE PARTICULARITĂȚI DE  
IMPLEMENTARE A ACESTORA ÎN LUCRARILE SIMFONICE ALE LUI  
PAVEL RIVILIS**

**SOME PECULIARITIES OF TIMBRE CONTRASTS AND THEIR  
IMPLEMENTATION IN THE SYMPHONIC WORKS OF PAVEL RIVILIS**

**СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,**

преподаватель,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В данной статье рассматривается проблема воплощения контраста в симфонических произведениях Павла Ривилиса, в которых экспрессия звучания рельефа и фона реализуется посредством особых, нечасто встречающихся в композиторской практике форм контраста. Они проявляются как на уровне темброво-регистровых характеристик одновидовых деревянных духовых инструментов, так и в сопоставлении различных регистровых зон того или иного инструмента.*

**Ключевые слова:** тембр, контраст, Павел Ривилис, Симфонические танцы, Стихира, Чакона, Бурдоны

*In acest articol este abordată problema de realizare a contrastelor în lucrările simfonice ale lui Pavel Rivilis în care expresivitatea sunării reliefului și a fundalului se atinge prin intermediu al unor forme de contrast mai rar utilizate în practica componistică, manifestându-se atât la nivelul de timbru a instrumentelor de suflat din lemn din aceeași familie, cât și prin contrapunerea diferitelor zone de registru ale unuia sau altuia instrument.*

**Cuvinte-cheie:** timbru, contrast, Pavel Rivilis, Dansuri Simfonice, Stihira, Ciacona, Burdoane

*This article focuses on the analysis of forms of contrasts realization in the symphonic works of Pavel Rivilis. In these pieces, the relief expression and the background sound are both*

*realized by means of special, uncommon in the compositional practice contrast forms, manifested both at the level of timbre and register characteristics of one or another woodwind instruments of the some group as well as in the juxtaposition of different register zones of woodwind instrument.*

**Keywords:** *timbre, contrast, Pavel Rivilis, Symphonic Dances, Stikhira, Chaconne, Bourdons*

Музыкальные тембры нередко сравнивают с красками в живописи, создающими колорит произведения искусства и его настроение, а также передающими многоликость мира, его образы и эмоциональные состояния. Аналогию между красками в живописи и тембрами в музыке многие композиторы считали несомненной. Так, поднимая проблему оркестрового колорита в своем *Руководстве к инструментровке (Traité général d'instrumentation, 1863)* Ф. Геварт пишет: «Колорит основан на том идеальном свойстве, которым обладают музыкальные звуки — не только *выражать*, но также и *рисовать*; в этом отношении оно принадлежит к области чувства и воображения. Но его применение предполагает инстинктивное или сознательное познание синтетической стороны инструментровки...» [1, с. 150]. Спустя примерно полвека Н. Римский-Корсаков в *Основах оркестровки* делится ценными наблюдениями в области «живописной и яркой оркестровки нашего времени», посвятив значительную часть книги учению о звучностях (тембрах) и оркестровых сочетаниях [2].

Как в живописи, так и в музыке, одной из наиболее важных является проблема реализации контрастов в том или ином произведении, проявляющихся в изложении основного мелодического материала, а также в сопоставлении фактурного **рельефа** и **фона**. Рассмотрим ее на примере симфонических сочинений Павла Ривилиса.

Проблема оркестрового контраста возникла с появлением и распространением форм оркестрового музицирования, относящихся приблизительно к первой половине XVII в. Помимо прочих форм, контраст выражался в виде **динамического** сопоставления по принципу *solī — ripienti*<sup>1</sup>.

Эволюция динамического контраста привела к контрасту **тембровому**, получившему распространение в оркестровке XIX в. Он основывался на выявлении и осознании объективно различных характеристик звучания инструментов оркестра. В качестве одного из примеров можно привести тему, известную как «рассказ Франчески», из симфонической фантазии П. Чайковского *Франческа да Римини*. Развитие данной темы композитор осуществил как гармоническими, так и тембровыми средствами: вначале она звучит у кларнета, затем у флейты и гобоя в октаву, затем у струнных. Таких примеров тембрового развития в симфонической литературе XIX в. можно привести множество.

XIX в. привнес в историю оркестровки отдельные образцы использования контраста **между инструментами одного вида**. Пример подобного рода содержит III часть *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза, в которой сопоставлены тембры

---

<sup>1</sup> В хоровой музыке подобного рода контрасты возникли раньше — примером может служить композиция *Эхо* О. Лассо (вторая половина XVI в.).

видового и родового инструментов — английского рожка и гобоя. Аналогичный прием находим во II части *Девятой симфонии* А. Дворжака. Впрочем, такие случаи нельзя назвать типичными для того времени.

В XX в. прием внутривидового контраста получил свое продолжение, воплотившись не только в контрасте внутри оркестровой группы, но и в его реализации посредством **различных регистров одного и того же инструмента**. Сущность данного принципа основывается на том, что любой деревянный духовой инструмент, в отличие от струнных, имеет три ярко выраженные регистровые характеристики, обусловленные использованием нижней, средней и верхней частей его звукового диапазона.

Проследив эволюцию развития данного типа контраста, можно заметить, что к темброво-регистровому контрасту звучания внутри одного инструмента композиторы обращались еще в эпоху барокко, хотя делали это крайне редко. Одним из единичных примеров использования отмеченного приема в музыке XVII в. может служить *Фантазия и Эхо* для блок-флейты нидерландского композитора Якоба Ван Эйка (Jacob van Eyck), где принцип «эха» решен за счет сопоставления более высокого (импульс) и более низкого (эхо) регистров инструмента.

В эпоху классицизма с присущим ему принципом динамического контраста темброво-регистровый контраст также применялся нечасто. Примером его использования является основная тема II части *51-й симфонии* Гайдна, порученная солирующей натуральной валторне, которая доходит до  $g^2$  (по реальному звучанию), а затем резко перебрасывается в большую октаву.

В XX в. реализация различных экспрессивных характеристик на уровне тембра одного инструмента открыла большие возможности для дальнейшего расширения идеи контраста как движущей силы в развитии музыкальной формы. Оркестровые приемы построения вертикали, основанные на данном принципе контраста, широко использовал в своем симфоническом творчестве И. Стравинский. Например, во «фригийской секунде» из I части *Симфонии псалмов*, звучащей у гобоев в крайних регистрах на расстоянии двух октав, а также в балете *Поцелуй феи*, где вступление излагает аналогичный образец у двух флейт, расчет построения вертикали исходит из характеристики различных тесситурных особенностей духовых инструментов и привносит в нее эффект обостренного звучания двух различных инструментов.

Подобные расположения инструментов группы деревянных духовых нередко встречаются в симфонических произведениях П. Ривилиса, применяясь для решения художественных задач самого широкого и разнообразного спектра.

Так, в V части *Симфонических танцев* [3] два кларнета, исполняющие тремоло на расстоянии двух с половиной октавы ( $d - d^2$ ), придают особую красочность педали, на фоне которой разворачивается зажигательная танцевальная тема (4 тт. до ц. 14 – ц. 15).

В оркестровке баховской *Чаконь* [4] два кларнета ведут мелодию в две октавы ( $gis - gis^2$ ), при этом звучащий во второй октаве первый кларнет имитирует

органный *аликвот* — очень высокий голос, не используемый отдельно, а подключаемый к основным на расстоянии определенного интервала (цц. 3–4). Созданию подобной иллюзии способствует специфика построения оркестровой вертикали, плотное звучание центра которой (второй кларнет, два фагота и четыре валторны) автор намеренно динамически не выравнивает с верхом вертикали, с целью его освобождения для звучания «надстройки», порученной первому кларнету. Схожий пример — двухоктавное расположение гобоев ( $d^1 - d^3$ ), в котором «органном» призвуком является  $d^3$  первого гобоя, а нижний звук ( $d^1$ ) скрыт в массивной, насыщенной, типично органной педали, исполняемой бас-кларнетом, английским рожком, контрафаготом, тремя тромбонами и тубой (4 тт. до ц. 16).

В I части *Бурдонов* [5] взаимодействие мелодических линий двух кларнетов выражается в переброске звуков в различные регистры инструмента (цц. 17–19). Их взаимное сближение, отдаление, перекрещивание формируют ощущение игры солнечных бликов. Перекликаясь с трубой пикколо, они за счет схожести партий, регистров и тематического материала создают особое звучащее пространство с эффектом присутствия в нем трех труб пикколо. Согласно авторской ремарке, «вертикаль ансамбля кларнетов и трубы пикколо должна быть выравнена с тем, чтобы ни один тембр не нарушал динамического равновесия» (с. 19).

В *Стихуре* [6] тема первого раздела, порученная английскому рожку, передана в разделе *A1* дуэту гобоев, каждый из которых излагает ее в квази-пуантилистическом виде, затрагивая все три регистра. Общее гетерофонное звучание солирующих гобоев создает иллюзию архаичного хорового пения (ц. 5). Распределение мелодических сегментов по регистрам деревянного духового инструмента также характеризует завершающий раздел произведения, где гетерофонным переключкам английского рожка и кларнета вторят скорбные реплики фаготов ( $D - e - f^2$ ).

Во всех случаях автор делает акцент на специфику звучания инструментов в крайних регистрах, выявляя насыщенный и звенящий звук кларнета в нижнем регистре и его пронзительное звучание в верхнем, плотный округлый звук гобоя в нижнем регистре и его сухое звучание в верхнем, мощный звук фагота в нижнем регистре и его матовое, «бледное» звучание в верхнем и т. д.

Ярким примером реализации контрастов, проявляющихся на уровне **темброво–регистровых характеристик одновидовых деревянных духовых инструментов** (флейты, кларнета и их разновидностей) и **сопоставления различных регистровых зон одновидовых деревянных духовых инструментов**, является II часть *Симфонических танцев* П. Ривилиса.

Второй *Танец* решен в простой трехчастной репризной форме, основную нагрузку в формообразовании которой несут сольные тембры следующих инструментов: флейты пикколо, кларнета пикколо, кларнета и бас-кларнета в разделе *A* (цц. 1–2), кларнета пикколо в разделе *B* (цц. 3–4), флейты, кларнета и бас-кларнета в разделе *A1* (цц. 5–6). Драматургическая особенность тембрового решения первого раздела формы заключается в постоянном сопоставлении

различных регистров инструментов одного семейства. Обратим внимание на совершенно новую оценку выразительных возможностей регистров духовых.

Основная тема раздела *A* экспонируется у флейты пикколо в ее предельно низком, шипящем регистре. В симфонической музыке этот инструмент применяется преимущественно в среднем и высоком регистрах, способствующих формированию наибольшей полноты и объемности звучания оркестровой вертикали. Реже композиторы обращаются к флейте пикколо как к характерному инструменту, в роли которого она выступает при использовании ее нижнего регистра. В данной части цикла флейта пикколо используется именно в низком регистре, создавая впечатление звучания флуера (что подчеркивается и авторской ремаркой: *come fluier*).

Тему флейты пикколо подхватывает малый кларнет, для соло которого автор избрал средний регистр. Как известно, в оркестровой практике чаще всего применяется верхний регистр данного инструмента, отличающийся характерным ярким звучанием. Использование кларнета пикколо в среднем, нейтральном регистре обусловлено здесь необходимостью оттенить вступление большого кларнета с его сочным, богатым тембром в высоком регистре, создавая таким образом зону драматургического контраста. Постепенное появление низкого, редко применяемого в музыке регистра малого кларнета обусловлено необходимостью выстраивания тембрового контраста в сопоставлении инструментов одного семейства и играет далеко не последнюю роль в развитии тембрового содержания части.

На смену малому кларнету приходит бас-кларнет в нечасто используемом среднем, неярком регистре. Сопоставление яркого и неяркого инструментальных регистров избрано композитором для выражения дальнейшего драматургического контраста, который реализуется в среднем и заключительном разделах формы. Если в экспозиции кларнет пикколо использовался в среднем и низком регистре, то в среднем разделе он проявляет себя наиболее ярко, солируя в высоком регистре. В данном случае он уже выступает в роли «характерного солиста» — его тембр привносит резкое, пронзительное звучание.

В репризе *Танца* развернутые соло видовых деревянных духовых редуцируются в небольшие реплики флейты, кларнета и бас-кларнета в их нижнем, богатом регистре, которые автор намеренно оставил для репризы, тем самым сгладив тембровые контрасты инструментов флейтового и кларнетового семейства, уже успевших до этого продемонстрировать все свои регистровые возможности.

Наряду с мелодическим пластом, немаловажная роль в фактуре симфонических сочинений Павла Ривилиса отведена красочному **фону**. Наиболее ярким с точки зрения разнообразия применения форм оркестрового сопровождения являются *Симфонические танцы*. В I части цикла обращает на себя внимание остигатный элемент, который напоминает звучание ударного инструмента с неопределенной высотой звука, сопровождающего архаичный танец. В IV части ясное *B-dur*-ное трезвучие сродни призывному звуку охотничьего духового

инструмента с обертоновой природой звукоизвлечения. Различные гармонические расположения аккорда вносят в музыкальную ткань своеобразный эффект «эха», направленного на создание иллюзии пространства и рождающего ощущение своеобразной звуковой «перспективы». В V части фон звукоизобразительного характера имитирует шум народного праздника. Эффект достигается за счет того, что высота звука группы инструментов в предельном низком регистре теряет различимость, тембр нивелируется и, как следствие, создается впечатление отдаленного гула, на фоне которого разворачивается танцевальная мелодия. Помимо этого, автор поручает струнным ряд красочных звукоизобразительных приемов — *pizzicato*, стремительные пассажи, *glissandi* и т. д.

Показательным примером использования различных форм тембрового контраста служит II часть цикла, в которой, в отличие от других, роль фона играет красочное созвучие, всякий раз приобретающее новую звуковую окраску за счет сопоставления тембровых и динамических ресурсов инструментов и способов звукоизвлечения. Наряду с реальным звучанием струнных, автор широко применяет натуральные флажолеты скрипок и виолончелей, а также простые и двойные флажолеты контрабаса *solo*. Здесь демонстрируются особенности звучания контрабаса в каждом из тембровых микстов, во всех его тесситурных положениях, что напоминает прием регистрового контраста у одновидовых инструментов в изложении темы экспозиционной части.

Так, в начальном разделе на фоне неполного кластера струнных и арфы разворачиваются сольные звучания деревянных духовых. При этом струнные с присущим им непрерывно дрящимся звуком идеально сливаются по тембру с арфой, становясь ее своеобразным «эхом». В дальнейшем фон базируется на звучании гармонической кварты  $d - g$ , постепенно перемещающейся от верхнего регистра к нижнему. Здесь наблюдаются следующие тембровые решения педали: контрабас *solo* (натуральный флажолет  $d^2$ ) и арфа ( $d^1 - d^2$ ); контрабасы (натуральный флажолет  $d^1 - g^1$ ), арфа ( $es^1 - ges^1, dis^1 - fis^1$ ) и вторые скрипки ( $es^1 - ges^1$ ); контрабасы (натуральный флажолет  $d - g$ ), арфа ( $es - ges, dis - fis$ ) и альты ( $es - ges$ ); контрабасы ( $D - G$ ), арфа ( $D - G$ ) и виолончели ( $Es - Ges$ ); контрабасы ( $D_1 - G_1$ ) и арфа ( $D - G$ ).

В то время как средняя часть была отмечена тембровой динамизацией, в репризе происходит постепенный спад тембровой активности. В данном разделе фон представлен двумя вариантами: 1. литавровым тремоло  $d - g$ , периодически поддерживаемым виолончелями ( $d^1$ ) и контрабасами ( $D_1 - G_1$ ) и арфой ( $D - G$ ); 2. выдержанным звуком ( $d$ ) у альтов, расцвеченным *pizzicato* контрабасов и заключительным акцентом арфы ( $D - G$ ).

Таким образом, в оркестровых сочинениях П. Ривилиса экспрессия звучания фактурного рельефа и фона реализуется посредством применения многообразных тембровых сочетаний, одной из разновидностей которых являются особые, нечасто встречающиеся в композиторской практике формы контраста, проявляющиеся на уровне темброво-регистровых характеристик одновидовых деревянных духовых

инструментов, а также в сопоставлении различных регистровых зон того или иного деревянного духового инструмента.

#### **Библиографические ссылки**

1. ГЕВАРТ, Ф. *Руководство к инструментовке*. Москва: Изд-во П. Юргенсона, 1901.
2. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Основы оркестровки*. Москва-Ленинград: Музгиз, 1946.
3. РИВИЛИС, П. *Симфонические танцы*. Партитура. Москва: Советский композитор, 1973.
4. РИВИЛИС, П. *Чакона*. Партитура. Рукопись.
5. РИВИЛИС, П. *Бурдоны: Две поэмы для симфонического оркестра*. Партитура. Москва: Советский композитор, 1989.
6. РИВИЛИС, П. *Стихира*. Партитура. Рукопись.